



A EXIBIÇÃO DO PODER MANUELINO ATRAVÉS DA ARTE:

O CASO DA LEITURA NOVA

Fernanda Correa da Silva¹⁶

Resumo: Devido às peculiares situações que levaram D. Manuel ao trono português e a consciência que o mesmo tinha do papel que os símbolos e as representações desempenham no exercício do poder carismático, o presente artigo tem como proposta articular a imagem de D. Manuel (1495-1521) com a arte da Iluminura quinhentista e a utilização da arte de seu tempo para a exibição de seu poder.

Palavras-chave: imagem, iluminuras, propaganda régia

Abstract: Due to the peculiar circumstances that led D. Manuel to the Portuguese throne and aware of the role that symbols and representations play in the exercise of charismatic power, this paper intends to link the image of D. Manuel (1495-1521) with the pictorial ornamentation in the sixteenth century, using the art of his time to display his power.

Key-words: image, royal propaganda, illuminated manuscripts

No final do século XV, a subida ao trono de D. Manuel (1495 – 1521), até então duque de Beja, aconteceu de forma peculiar e marcou a história monárquica de Portugal. Parente do Príncipe Perfeito, o Rei D. João II, passou a ser o herdeiro após a morte de sete pessoas e foi o único momento em que a sucessão da coroa se fez entre primos em toda a história lusitana.

O acaso dinástico, que rendeu a D. Manuel o apelido de “O Venturoso”, o desafiou a governar uma sociedade que até então o via apenas como duque. Seguindo os passos de seu antecessor, caminhou a passos largos para a centralização do poder português através de um projeto político a fim de garantir a lealdade dos súditos, movido por uma forte tradição centralista que acompanhava o Estado luso desde a sua fundação. Esta ideia de afirmação

¹⁶ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Graduada em História (2011) na Universidade Federal Fluminense (UFF).

política é notória no próprio título real de D. Manuel: “Pela graça de Deus Rei de Portugal e dos Algarves daquém e dalém mar em África senhor da Guiné e da conquista navegação e comércio da Etiópia, Arábia, Pérsia e Índia” (ALVES, 1985: 24), comprovando que o país estava envolvido em uma verdadeira campanha nacional baseada na construção de um Império: um Império político e um novo Império de Cristo na Terra.

Diferente de outros monarcas, o Rei português não era coroado e nem ungido, era aclamado – “Os reis portugueses são-no ‘pela graça de Deus’ e é esta a fundamentação do seu poder jurídico supremo e a justificação moral das suas vitórias” (ALVES, *Op. Cit.*: 21). Neste sentido, a instituição régia mantinha um caráter sagrado a partir da identificação absoluta entre a Corte Celeste, onde Deus ocupava o trono do Rei-Todo-Poderoso, e a Corte Terrestre, cujo trono pertencia à figura monárquica. Tal projeto imperial ultrapassou as fronteiras ibéricas e se fez notar até mesmo na Itália do papa Júlio II e dos humanistas. Nas palavras da historiadora de arte Maria Berbara,

“Neste momento, os portugueses parecem ver-se como os sucessores do Império Romano, ao qual superam em extensão e variedade; a Nova Roma com a qual sonhara Júlio II e seus contemporâneos parece ser transplantada a solo lusitano. Já em fins do século XV, humanistas italianos oferecem-se para escrever, em latim, sobre as façanhas dos navegantes portugueses; (...) Egidio da Viterbo, em extenso discurso proclamado em San Pietro em presença de Júlio II, em 1507, saúda D. Manuel como a um novo Emmanuel, o rei escolhido que haveria de cumprir as antigas profecias sibílicas segundo as quais um novo Augusto expandiria os limites de seu império além dos signos zodiacais e das rotas solares” (BERBARA, 2007: 4).

Injustamente colocado sob a sombra tutelar do Príncipe Perfeito, a personalidade poliédrica de D. Manuel, que conduziu os destinos do Reino entre 1495 e 1521, era composta por um político hábil, ambicioso, culto, legislador esclarecido e que soube, como nenhum de seus antecessores, gerar uma imagem pública.

De maneira geral, o contexto cultural europeu consistia na expansão de seus horizontes a novas idéias e numa releitura da tradição clássica, livrando-se gradualmente das rédeas medievais e abrindo passagem para o projeto artístico do Renascimento. No caso português havia basicamente duas conjunturas presentes: a influência da Flandres e da Itália, conhecidas também como “ao modo da Flandres” e “ao modo da Itália”.

Durante o século XV e no primeiro terço do XVI a cultura artística portuguesa encontrava-se arraigada ao espírito gótico internacional e sob forte domínio dos modelos nórdicos da arte flamenga, enquanto, somente a partir da década de 1520, receberia tardiamente

o sopro classicista emanado da Itália, onde ideais maneiristas já apresentavam seus primeiros indícios (SERRÃO, 1983).

A influência da Flandres sobre o território português se deve, em primeiro lugar, aos laços políticos fortificados por matrimônios, como o caso de Isabel de Portugal, única filha de D. João I que, em 1430, se casou com Filipe III, Duque de Borgonha, também conhecido como Filipe O Bom. Tais relações dinásticas intensificaram-se ao longo do reinado de D. Manuel I devido a um conjunto de interesses comerciais comuns que conduziram à abertura de feitorias em Bruges e Antuérpia. Além do intenso intercâmbio de artistas de origem ganto-brugense no território luso e da presença de portugueses em tais feitorias nórdicas absorvendo, de certa forma, suas influências culturais.

O mesmo aconteceu “ao modo da Itália”, em que a influência ocorreu não só pelas relações culturais e religiosas que eram mantidas com a Península como através da presença em Portugal de um número alargado de italianos, entre artistas como Andrea Sansovino¹⁷ e mercadores banqueiros como Bartolomeu Marchionni¹⁸. No entanto, diferentemente da Itália, o Renascimento português não foi marcado por uma oposição de sistemas como o caso italiano, que surgiu em oposição do período medieval.

A coexistência destas influências durante o reinado de D. Manuel se tornou uma característica fundamental do Renascimento lusitano. Neste âmbito o poder régio manuelino se manifestou, sobretudo, através do mecenato como fonte de legitimação e imortalidade. Este investimento artístico contribuiu para o surgimento de um estilo denominado, propositalmente, Manuelino – um estilo de raiz ornamental, baseado numa dinâmica plástica do mais extenso simbolismo (SERRÃO, 1980: 391).

Este período foi artisticamente complexo, dele resultando uma proliferação de subestilos, desde as obras tardo-góticas, denominadas por Vitor Serrão de soluções *all’antico* – devido às influências nórdicas – às luso-mouriscas ou *mudejár* – devido à expansão no norte da África em 1415 e o convívio secular com a civilização islâmica (SERRÃO, 2001). O estilo Manuelino repercutiu principalmente no campo da arquitetura, enquanto as influências nórdicas e italianas se fizeram mais presentes no campo pictórico. É preciso enfatizar que o Renascimento e o estilo Manuelino foram concomitantes e não se opuseram em nenhum momento, o que marca a singularidade da arte portuguesa neste período.

¹⁷ Arquiteto e escultor florentino que viveu cerca de nove anos em Portugal.

¹⁸ Mercador de origem florentina que chegou à Lisboa no ano de 1468 e se tornou um dos homens mais ricos de Lisboa por ser o principal comerciante de açúcar do arquipélago da Madeira.

Em consonância ao estilo Manuelino em formação e ao recém-chegado Renascimento, destacou-se também neste período artístico híbrido a iluminação de manuscritos, parte da tradição medieval ainda presente naquele contexto. Com um viés *all'antico*, quer na ornamentação ou na proposta de construções temáticas, a iluminura teve seu florescimento em toda a Europa nos séculos XIV e XV para em seguida disputar um espaço no âmbito cultural com a difusão do livro impresso e a evolução da pintura renascentista.

No entanto, o oposto ocorreu em terras lusitanas: foi no declínio da iluminura européia que Portugal encontrou as virtualidades desta arte decorativa iniciada no século XII, a par da fundação do reino (SANTOS, 1970: 226). Orgulhoso de possuir uma biblioteca (livraria, como era chamada) (MARKL, 1983:12) recheada de livros luxuosos e ornamentados, D. Manuel preferia os manuscritos iluminados, embora a imprensa já produzisse significativas edições compostas por gravuras, como as Ordenações Manuelinas.

Desde o princípio da Dinastia de Avis, o livro manuscrito, enquanto símbolo de cultura, pertencia à Igreja e à Universidade – neste contexto ainda uma instituição eclesiástica –, porém já se sabia que os reis utilizavam a cultura como fonte de poder e prestígio em suas políticas culturais, dando início a um processo que teve como momento culminante a passagem da Universidade para Coimbra já no reinado joanino, em 1537, tornando definitivamente a cultura em um assunto do Estado (ALVES, *Op. Cit.*: 96), mas no reinado de D. Manuel I já se encontravam indícios deste processo, onde a partir de então todos os Reis de Portugal passariam a ter o título de “Protetores” da Universidade, com o poder de nomear os professores e emitir estatutos.

A extensão dos manuscritos iluminados à cultura laica, portanto, constituiu um dos vetores fundamentais da prosperidade desta arte no reinado manuelino, designado como o momento áureo da iluminura em Portugal. Estendendo-se à cultura cortesã, a iluminura portuguesa passou a decorar as Crônicas dos Reis, os livros de heráldica, os Regimentos especiais, os Livros de Horas, as produções em série como as Cartas de Foral e as obras de chancelaria, como a Leitura Nova, objeto desta pesquisa.

A coleção da Leitura Nova é composta por 61 livros de aparato e contêm a cópia de documentos de chancelaria do século XIII ao XV – dos 61 livros da compilação, 43 são códices iluminados. A sua execução teve início em 1504, por ordem de D. Manuel para a organização do Arquivo Real, e se prolongou até o ano de 1552, no reinado de D. João III. Na época tais documentos já se encontravam em um precário estado de conservação e com leitura inacessível, por isso um dos objetivos era preservá-los e transcrevê-los à letra moderna, propondo uma nova leitura dos originais preciosos que propagavam a estrutura jurídica e histórica da nação

portuguesa. Uma das fontes da época em que se encontram registros sobre a Leitura Nova é na Crônica de D. Manuel, realizada pelo humanista Damião de Góis:

“[D. Manuel] fez escrever a maioria das 'leituras' da Torre do Tombo em livros de pergaminho iluminado e muito bem escrito, e colocá-los na ordem correta em que eles são obras de magnitude e de peso, tais que não pôde ser concluída em seu tempo” (SANTOS, *Op. Cit.*: 322).

Os documentos são compostos por texto escrito em português em duas colunas, cerca de 300 fólios por volume, numerados a vermelho, rubricados a maior parte pelo guarda-mor e, por vezes, pelo próprio Rei. Os códices possuem notável caráter decorativo pela riqueza das alegorias, qualidade dos desenhos e brilho das cores (SANTOS, *Op. Cit.*: 321).

Todos os manuscritos iluminados da Leitura Nova apresentam elementos da flora e da fauna oriundos da tradição ganto-brugense, em que alguns são associados simbolicamente à liturgia, como é o caso dos temas florais, ligados a simbólica de Nossa Senhora. O lírio e a rosa são associados à sua pureza, as flores azuis (como a violeta) à sua humildade e o cravo às suas alegrias. Entre os motivos vegetais não citados que se encontram na coleção está o acanto, a vinha, a hera; frutos como pêra, morangos e granada; e flores como botões de acácia, violetas, margaridas e miosótis. Assim como as flores, alguns animais representados nos fólios têm significados na liturgia cristã, como é o caso do verme, ligado à liturgia da Semana Santa e à transfiguração de Cristo, e dos insetos que passam por metamorfoses como a borboleta. Entre os animais, alguns se associam ao poder régio, como é o caso do pavão, presença freqüente nos manuscritos como a ave real. Ainda na dinâmica do simbolismo, em alguns frontispícios é possível perceber vistas da cidade de Lisboa, representada como a capital da Corte, e imagens do mar, associando o Rei ao “cavaleiro dos mares”.



Imagem 1: Frontispício iluminado do Livro 5 da Estremadura. 550x390mm. Álvaro Pires?, c. 1508. Fonte: ANTT (Arquivo Nacional Torre do Tombo).

Do ponto de vista da ornamentação, o frontispício se divide em duas zonas: uma inferior, constituída pelo próprio texto régio enquadrado por uma ornamentação, e uma superior, designada como cabeça do frontispício, constituída por uma imagem simbólica do Rei. A maioria dos frontispícios apresenta como cabeça um espaço tripartido ou descrito em três objetivos: o conjunto escudo-coroa, ao centro, ladeado por duas esferas armilares. A esfera armilar é um instrumento de astronomia aplicado em navegação que consta de um modelo reduzido da esfera celeste composto por um esqueleto de anéis concêntricos e tornou-se uma das insígnias reais manuelinas. Em linhas gerais, a esfera significa um poder universal e, a

representação de duas esferas – presente nos 43 fólios iluminados – remete a uma questão de simetria. De acordo com Ana Maria Alves, é possível fazer uma interpretação puramente heráldica do tema régio através da leitura do texto figurativo: “D. Manuel (as esferas) pela graça de Deus (os anjos) Rei de Portugal e dos Algarves (o escudo)” (ALVES, *Op. Cit.*: 109) – a associação do poder de Deus ao poder real se dá pela presença de dois ou mais anjos em cada fólio.



Imagem 2: Pormenor do frontispício iluminado do Livro 1 da Estremadura. Fonte: ANTT.

Durante o século XV cresce em Portugal o interesse pela heráldica e é possível perceber este movimento na dinâmica plástica das iluminuras da *Leitura Nova*. Na tradição o escudo manuelino identifica cinco escudetes com a cruz azul do escudo de Afonso Henriques e os cinco besantes¹⁹ com as chagas de Cristo. O número de castelos presente na bordadura ao redor do escudo se relaciona a um período de vitórias e faz parte da margem de liberdade do iluminador, não sendo possível lhe atribuir qualquer significado, apenas o fato do número de castelos variar entre sete e quatorze, nem mais nem menos.

Apesar dos reis portugueses não usarem coroa, o coronel heráldico é um símbolo da realeza em geral e aparece nas iluminuras como uma imagem puramente simbólica. O número de pontas da coroa varia de acordo com a mesma liberdade da variação dos castelos e são sempre constituídas por motivos vegetais (folhas de acanto, vinha, lis), enquanto seu corpo é constituído por jóias. Passou a se formar um padrão no campo da lapidária, tornando-se mais evidente nas produções em série como as Cartas de Foral manuelinas. Tal padrão é constituído

¹⁹ Antiga moeda de ouro bizantina que circulava na Europa até o século XVI. Na heráldica é representado por um disco chato, liso, de ouro ou prata que, figurando no brasão de um cavaleiro, indicava ter ele ido à Palestina.

por um rubi central, talhado em redondo e ladeado por duas esmeraldas talhadas em losango heráldico (lisonja). Entre as pedras, cinco pérolas ou então quatro em torno de cada jóia. Outra pedra que aparece com frequência na coroa real é a safira e, mais raramente, o topázio. Deve-se levar em conta a simbologia das cores, da lapidária e da heráldica. As cores mais frequentes nas pedras são o vermelho, o verde e o azul, que correspondem, simbolicamente, às três virtudes teológicas: Fé, Esperança e Caridade.

Por outro lado, todas essas cores remetem a diversos símbolos e significados na tradição medieval ocidental. O vermelho pode ser associado ao símbolo da força vital, ao sangue e ao fogo. Nas tradições cavaleirescas é o símbolo das virtudes guerreiras, enquanto na liturgia representa o Espírito Santo. Já a esmeralda é considerada uma pedra feminina e o verde da pedra associa-se à tradição do pecado, ao mito do Graal, à vida e regeneração, por isso é talhada em losango que, na heráldica, é a forma do escudo feminino, representando assim a Virgem. E no caso das cinco pérolas, estas representam o Cristo.

Enquanto o número cinco liga-se às cinco chagas de Cristo na tradição cristã, a pérola é um símbolo lunar, ligado à água e à mulher, representando a Imaculada Conceição e o nascimento espiritual de Cristo. Com base nas análises sobre as cores e a lapidária através das tradições simbólicas, Ana Maria Alves associa o conjunto de pedras predominante no coronel heráldico português ao Cristo, a Virgem e o Espírito Santo (ALVES, *Op. cit.*, p. 114), demonstrando com convicção a relação entre o poder divino e o poder real presente na iluminura manuelina.



Imagem 3: Pormenor do frontispício iluminado do Livro 8 da Estremadura. Fonte: ANTT.

Do ponto de vista arquivístico, os livros da Leitura Nova são organizados por comarcas²⁰, mestrados e por assuntos gerais. Nos livros das comarcas constam todos os documentos relativos a elas – cartas de doação, de privilégios e outros –, doados pelo Rei às partes, às cidades, vilas e lugares, às igrejas e mosteiros, localizados na dita comarca: foram assim constituídos os livros do título da Estremadura, os livros do título de Odiana, os livros do título da Beira e os do título d'Além-Douro.

Muitos destes documentos não foram transcritos na íntegra e grande parte não foi executada durante o período manuelino e sim durante o reinado de D. João III, seguindo, porém, o plano estabelecido por D. Manuel em seu testamento no dia 7 de abril de 1517, onde foi recomendado o prosseguimento da obra:

“Iteem Eu tenho mamdado emtemder no coregymento da tore do tombo e concerto das escripturas della. No que já agora he começado e se faz por me parecer que sera cousa muy proveitosa, e ajmda no modo em que esta hordenada, a mais homrada couza de similhamte calidade que em parte alguma do mundo se posa ver porem muyto encomendo e mamdo que se acabe tudo de fazer asy a obra da mesma tore como no concerto e trellado das escripturas della no modo em que o tenho ordenado segundo o tenho fallado e praticado com os officiaes que diso emcareguei.” (DESWARTE, 1977: 237).

Acerca da história custodial da Leitura Nova, ela foi primeiramente guardada na torre do Castelo de São Jorge de Lisboa designada Torre do Tombo, onde sua custódia ficou a cargo de um guarda-mor. Após o terremoto de 1755 o patrimônio salvo do Arquivo Real foi transferido para o Mosteiro de São Bento onde se manteve até 1990, quando foi transferido para o moderno edifício sede denominado Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), onde se encontra atualmente.

Uma equipe de funcionários, formalmente nomeada por D. Manuel, ficou encarregada da elaboração da compilação. O diretor (guarda-mor), escolhido pelo Rei, poderia ser o curador de arquivos ou seu substituto. Tinha como funções supervisionar e distribuir os trabalhos, fazer

²⁰ Cada uma das circunscrições judiciárias em que se divide o território de um Estado da União, sob a alçada de um juiz de direito

a seleção final dos textos antigos para cópia, corrigir as transcrições e assinar ao final de cada página e toda última folha de cada livro.

Além disto, o guarda-mor também era encarregado de supervisionar a implementação das iluminuras, tendo assim um papel na escolha do artista e da direção estilística. Tomé Lopes, em carta a D. João III datada de 2 de março de 1526, descreve as várias fases de desenvolvimento da Leitura Nova e cita, a este respeito, vários membros da equipe que trabalhou no processo.

Os documentos antigos eram agrupados por letrados (estudiosos) e o guarda-mor fazia uma escolha final determinada pela sua assinatura em tais documentos; após esses feitos, os textos escolhidos eram copiados por escribas e, em seguida, corrigidos e revisados por um licenciado (clérigo). A equipe era assim composta por estudiosos, escribas, um clérigo e um guarda-mor. Muitas vezes o licenciado, o curador e o guarda-mor eram uma mesma pessoa, como fizeram Fernão de Pina e Damião de Góis, acumulando diversas funções (DESWARTE, *Op. Cit.*: 35).

As assinaturas ao final de cada livro da Leitura Nova permitem identificar os guardas-mores que estiveram responsáveis pela coleção, possibilitando a definição de diferentes fases durante este processo. O primeiro guarda-mor nomeado foi o cronista e diplomata português Rui de Pina. Curador do Arquivo Real até a data de sua morte em 20 de março de 1523 foi encarregado pelos códices durante os anos de 1504 a 1510, e sua direção começou a série dedicada às diferentes províncias de Portugal (Odiana, Estremadura, Além Douro, Beira, Ilhas) e vários conjuntos de documentos (Místicos, Extras). Durante este período, três livros foram autenticados e assinados pelo próprio D. Manuel (Odiana 1, Estremadura 1 e Místicos 1).

O segundo guarda-mor nomeado foi Tomé Lopes, curador interino do Arquivo Real e oficialmente à frente da Leitura Nova de 1510 a 1532. Após a morte de Rui de Pina em 1523, seu filho Fernão de Pina foi nomeado curador do Arquivo Real, mas assumiu oficialmente o cargo como terceiro guarda-mor da Leitura Nova apenas em 1538. Em 1550, foi preso e condenado pelo Tribunal do Santo Ofício, porém em 1548 já não podia mais exercer o cargo. O quarto e último guarda-mor da coleção foi o humanista Damião de Góis, assumindo o cargo entre os anos de 1548 a 1554, sendo responsável posteriormente pela *Crônica do Felicíssimo Rei D. Manuel* na década de 1560.

Tratando-se da questão autográfica, ou seja, dos artistas que participaram da execução dos fólios iluminados, à coleção da Leitura Nova são atribuídos os principais nomes daquele tempo, entre mestres iluminadores lusitanos e estrangeiros – sobretudo da região dos Países Baixos e da Itália. Alguns artistas estrangeiros atuaram através de encomendas, como é o caso

de Simão Bening, e outros, como António de Holanda, de origem ganto-brugense, encontraram no Império Português em ascensão condições favoráveis para permanecer e dar continuidade aos seus trabalhos.

Nas oficinas o ambiente de trabalho nesta primeira metade do século XVI era caracterizado pela perduração de rígidos hábitos de tradição medieval marcados por um espírito anônimo e coletivista. Verifica-se o hábito de trabalho em “companhias de parceiros”, em que dois ou três mestres se uniam, com suas oficinas próprias, para a realização de uma determinada obra, ou seja, a individualidade do artista encontrava-se diluída pela parceria com outros colaboradores, marcando o anonimato na execução (SERRÃO, *Op. Cit.*: 79). Os manuscritos eram assim trabalhados por diversos artistas, de méritos e responsabilidades diferentes. Segundo Ana Maria Alves, uma página poderia ser trabalhada por diferentes mãos e é provável que certos frontispícios não sejam de uma só autoria (ALVES, *Op. Cit.*: 103).

Acredita-se que António de Holanda tenha sido um dos iluminadores dos primeiros livros da Leitura Nova. O ano de 1480 é a data hipotética de seu nascimento, sendo 1557 o ano de seu falecimento por motivo de doença. De origem ganto-brugense, calcula-se que por volta de 1500 já se encontrava em Portugal. Neste ínterim sabe-se que desenhou o cetro real de D. João III em 1521 e trabalhou em parceria com o artista Simão Bening, de 1530 a 1534, na *Genealogia dos Reis*, obra composta por iluminuras e encomendada pelo infante D. Fernando, filho de D. Manuel, mas que precisou ser interrompida devido ao falecimento do infante.

A ele também são atribuídos o Livro de Horas da Rainha Leonor e o Livro de Horas dito de D. Manuel. No que concerne às características estilísticas, o que mais enobrece a arte de António de Holanda, segundo seu filho, é um pintar “de preto e branco” ou de “athomos e de nevoa”, elementos não encontrados nas iluminuras ganto-brugenses em geral:

“A iluminação de branco e preto sobre pergaminho virgem e toques de ouro moído: esta é minha própria arte, e esta é a própria celestial maneira de pintura em este mundo. E meu pai foi o primeiro que a fez em Portugal em perfeição e fora da rusticidade, e com muita suavidade; mas quer-se esta maneira de pintura feita toda de uns certos pontos subtilíssimos a que eu chamo átomos ou névoa, os quais pontos cobrem toda a obra de uma maneira de véu e de fumo muito suave e encarecido, cheio de grande perfeição e graça” (HOLANDA, 1984: 88).

O pouco que se sabe sobre a sua vida baseia-se nas informações deixadas por seu filho, Francisco de Holanda, figura também essencial na história da arte e da cultura portuguesa. Francisco nasceu em Portugal por volta de 1517 e seguiu os passos do pai como pintor e iluminador e, como diversos artistas do seu tempo, viajou para a Itália, onde teve contato com o

ideal estético renascentista e vários de seus representantes. No âmbito da valorização estética da iluminura, Francisco de Holanda, em seu tratado “Da Pintura Antiga” (1548), refere-se a tal arte do seguinte modo:

“Mas aqui ponho eu a iluminação em que me eu criei, pela obra com pincel se faz mais delicadamente e mais suave e divina; e que é grande parte e mui necessária o começar por ela, para a perfeição e paciência e para as misclas de todas as cores da pintura. E as obras de iluminação, que Dom Júlio de Macedônia me mostrou em Roma, eram dignas dos antigos e de qualquer grande príncipe cristão; e a Dom Júlio daria eu a palma, que lhe não nega mestre M. Ângelo neste gênero de pintar, sobre todos os homens deste mundo, antigos nem modernos, o qual grandemente excedeu a todos os flamengos e a mestre Simão, coloridor muito egrégio; e assim voou por cima de todos como águia. É a iluminação muito casta e espiritual, e muito aprazível aos olhos, e convida e comove a alma a altas imaginações, e bem conservada dura longo tempo” (HOLANDA, *Op. Cit.*: 88).

No 44º capítulo do tratado, denominado “De todos os géneros e modos de pintar”, Francisco de Holanda escreve sobre a iluminura por considerá-la o principal gênero pictórico. A passagem citada demonstra o gosto do artista por tal arte e fala de sua viagem à Itália e o contato com artistas como Michelangelo e o flamengo Simão Benning.



Imagem 4: Frontispício iluminado do Livro 2 de Místicos. 520x380mm. Antônio de Holanda?, c. 1511. Fonte: ANTT.

Entre os mestres portugueses atribuídos à execução da Leitura Nova se destacam nomes como Álvaro Pires, provável responsável por um número considerável de frontispícios italianizantes no período de Tomé Lopes; António Fernandes, pintor maneirista cujo nome está associado ao conjunto mais significativo de frontispícios do período joanino sob a direção de Fernão de Pina; e António Godinho, escrivão da corte manuelina e especialista em iluminura heráldica. Além destes, são também associados à elaboração nomes como Duarte D'Armas,

Fernão Vaz Dourado (cartógrafo iluminador), Cristóvão de Figueiredo e Gregório Lopes. Todos os iluminadores, com raras exceções, exerciam também o ofício da pintura.

Deve-se reconhecer que a arte iluminada da Leitura Nova não é uma criação arbitrária, mas o gosto de uma época e de uma cultura, constituindo a glória de um reinado e uma civilização. Não se trata, contudo, de considerarmos a arte como reflexo do social, muito menos de buscar verdades absolutas e certezas normativas, mas sim de ver nas imagens a vida, os sentimentos, as razões, os valores de uma outra época.

Através de símbolos a Leitura Nova é a apresentação da pessoa real e tem como emblema principal a heráldica. Refletindo o desejo de centralização do monarca, esta série de livros fornece em cada volume uma espécie de bandeira triunfal de armas e insígnias reais. A constância deste mesmo tema presente em quarenta e três frontispícios indica o peso de seu significado. A imagem, juntamente com um texto anunciando o conteúdo do livro, é carregada de significado cumprindo uma função específica: a afirmação do poder real. Assim a cultura deste período assumiu valores patrióticos e nacionalistas que influenciaram na arte da iluminura.

Vale ainda ressaltar, a partir do presente artigo, a relevância da iconografia, sobretudo, para as investigações de História Política e Cultural no contexto da Cristandade medieval.

Referências Bibliográficas

ALVES, Ana Maria. **Iconologia do Poder Real no período Manuelino**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

Arquivo Nacional Torre do Tombo. Disponível em <http://ttonline.dgarq.gov.pt>
acesso em junho de 2011.

BERBARA, Maria. Para enganar a vista exterior: um aspecto das relações artísticas entre Itália, Portugal e os Países Baixos durante o Renascimento. In: **Anais ANPAP**, 2007. Disponível em <http://ppgartes.files.wordpress.com/2007/10/anpap.pdf> acesso em março de 2011.

COSTA, João Paulo Oliveira. **D. Manuel I – 1459/1521: um príncipe do Renascimento**. Rio de Mouro: Temas & Debates, 2007.

DESWARTE, Sylvie. **Les Illuminures de la Leitura Nova (1504-1552) – etude sur la culture artistique au Portugal au temps de l’humanisme**. Fundação Calouste Gulbenkian – Centro Cultural Português, Paris: 1977.

HOLANDA, Francisco de. **Da Pintura Antiga**. Lisboa: Horizonte, 1984.

_____. **Da ciência do desenho**. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.

- MACEDO, Francisco de. Breves Considerações sobre a Iluminura em Portugal na época dos Descobrimentos. In: DIAS, Pedro (Org.). **A Iluminura nos Descobrimentos**. Lisboa, Figueirinhas: 1990, pp. 9-39.
- MARKL, Dagoberto. **Livro de Horas de D. Manuel – Estudo introdutório de Dagoberto Markl**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983, pp. 9-47.
- MATTOSO, José (Org.). **História de Portugal. Vol 3 – No Alvorecer da Modernidade (1480-1620)**. Lisboa: Estampa, 1993, pp. 375-467.
- NIETO SORIA, José Manuel. **Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla**. Madrid: Eudema, 1988.
- PANOFSKY, Erwin. **Estudos de Iconologia – Temas humanísticos na Arte do Renascimento**. Lisboa: Estampa, 1986, pp. 19-40.
- SANTOS, Reynaldo dos. **Oito séculos de Arte Portuguesa – História e Espírito. Vol. 3**. Empresa Nacional de Publicidade, Lisboa: 1970, pp. 225-352.
- SERRÃO, Joel. **Pequeno Dicionário de História de Portugal**. Lisboa: Figueirinhas, 1993.
- SERRÃO, Vítor. **História da Arte em Portugal – o Renascimento e o Maneirismo**. Lisboa: Presença, 2001.
- _____. **O Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses**. Porto: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.
- SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens – Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média**. São Paulo: Edusc, 2007, pp. 11-54.
- _____. Verbetes: IMAGENS. In: _____ ; LE GOFF, Jacques. **Dicionário Temático Medieval**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2002. pp. 591-605.
- VERÍSSIMO SERRÃO, Joaquim. **História de Portugal [1495-1580]**. Volume 3. Viseu: Verbo, 1980.